
О. А. УРОЖЕНКО
Уральский университет

Виталий Волович:
проблемы становления мироотношения
(1950-е — середина 1960-х гг.)

Его графике трудно отказать в целостности творческой концепции и острой современности художественного языка. Но даже сейчас, после монографических публикаций в солидных издательствах, персональных выставок, в том числе в Москве, весьма доброжелательно принятых общественными и художественными кругами, совсем непросто определить пути его становления. Нет, в провинциальной ограниченности его искусство не упрекнешь, и не только потому, что понятие художественной периферии «не работает» в советской художественной практике последних десятилетий. Он удивительно ясно чувствует социальную и художественную проблематику своего века в ее интеллектуальном и эмоциональном пике. При этом он не демагог. Что бы мы ни брали, везде и всегда в основе пластической драматургии листов одна страсть — человек и его порой мучительные контакты с окружающей средой.

Отелло в его иллюстрациях к трагедии В. Шекспира (1966) мечется и безмерно страдает. Это коварство манипулирует доверчивостью, изворотливость — чистотой, инстинкты ставят разум себе на службу. В оформлении другой трагедии В. Шекспира «Ричард III» (1967) Волович шаг за шагом разрабатывает тему обезчеловечивания человека. В самом деле, как же возможно в мире такое, что человеческая улыбка вдруг становится мучительной гримасой, что педантизм превращается во всепоглощающую тупость и бездуховность.

Исландия первого тысячелетия в иллюстрациях Воловича к «Исландским и ирландским сагам» (1968) предстает как уродливый мир, которым правят безобразные, ничем не удерживаемые инстинкты, где зло, бесстыдное в своей отвратительности, приобретает размеры космического круговорота, хаоса, в котором рождаются и гибнут истинно человеческие чувства. Этот культ силы и жестокости, царящий на листах, у человека нынешнего времени может невольно ассоциироваться с беспощад-

ностью фашизма. И действительно, почти одновременно с работой над сагами Волович заканчивал антифашистский триптих по мотивам стихотворных вступлений и зонгов к пьесе Б. Брехта «Страх и отчаяние в Третей империи» (1970). Новые листы с непримиримой откровенностью исследовали сущность антигероя, личности, превращенной в «человека массы».

Иллюстрируя роман Ж. Бедье о трагической любви ирландской принцессы Изольды и племянника корнуэльского властителя Тристана (1972), художник строит черствое, холодное пространство как каменный колодец, в который лишь сверху заглядывают безмолвные звезды. В этом каменном мешке, как в каменной ловушке, никак не соизмеряясь с ним, будучи в сущности ему глубоко чужда, родилась близость двух человеческих сердец. Сложная классическая техника литографии, прекрасная печать: отчетливость каждого прикосновения литографского карандаша, каждого бугорка камня на белой бумаге,—придают поверхности листов необыкновенную прозрачность, создавая зыбкую атмосферу... Но замком смыкается пространство вокруг влюбленных. Внешне как будто неагрессивное, оно сразу ощетиливается жалами выползающих драконов. Созданные в период, когда буржуазная пропаганда кричит о «гигантской операции по уничтожению любви», когда эротикой подменяется та сфера духовной жизни, в которую входили чувства верности, уважения к другому человеку, когда о разрушении морали говорят как о второй научно-технической революции, эти листы звучат суровым напоминанием о том, что уничтожение, исчезновение любви всегда, во все времена является грозным симптомом обесчеловечивания человека. Бедствия, к которым ведет этот процесс, могут оказаться для будущего человечества не менее опасными, чем радиоактивность.

Вот так в его творчестве с изумительной конкретностью уточнялся социальный облик, социальный адрес зла, определялся пафос. Но как происходило само становление этого мироотношения? Как осваивал график, выросший и сформировавшийся на Урале, в Свердловске, социальную и художественную проблематику своего века — времени разрушительной лавины чуждых, враждебных человеку социальных сил и невиданных открытий новой социалистической системы общественных отношений?

Годы формирования личности Виталия Михайловича Воловича (род. 1928) были нелегкими. Впрочем, многое трудно доставалось этому поколению. Может быть поэтому на все, к чему он потом обращался в своем искусстве, Волович смотрел через призму важных переломных моментов мировой и отечественной истории: второй мировой войны и послевоенного периода. Почему именно эти события? Кажется, не стоило бы ставить вопрос — ответ настолько очевиден, если б не несколько обстоятельств, которые задерживают внимание.

— Он был мальчишкой, а затем совсем молодым художником,

но резкое размежевание добра и зла, нашествия и противостояния стали знакомы ему по предельно критическим социальным ситуациям тех лет. Однако рыцарский «кодекс чести», так покорявший юных читателей Вальтера Скотта и Жюль Верна, честь и героика народа, раскрывшиеся в самой жизни в ходе Великой Отечественной войны, превращали в сознании мальчишек сложный противоборствующий мир в устойчивую справедливую систему ценностей, разрешали и снимали все его противоречия. И долгое время потом в структуре художественной реальности Волович не мог преодолеть исповедуемый в юности несколько наивный синкретизм, нерасчлененную целостность в отношениях человека и мира, построенного как будто по простым и мудрым нравственным координатам. Какое дело было ему тогда до утверждения историков, что мораль рыцарской Европы лишь декорировала жестокую эпоху феодального произвола. Как далеки от этого мироотношения «Сцены из рыцарских времен», выполненные в 1974 г. Как сместились акценты! Какой сложностью и какой агрессивностью обернулся мир. Сложность этого мира свести к устойчивой гармонии с помощью рыцарского «кодекса чести» было уже невозможно! Но этот путь мироотношению художника еще предстояло пройти.

А тогда, в послевоенные годы, десятки миллионов людей по-новому осмысливали прожитое. В этих условиях разрушенной картины традиционного существования прежний контакт художника со средой, а значит и прежняя целостность модели мира, разворачиваемой в его первых работах, неизбежно оказывались поколебленными, хотя дебют его в искусстве прошел весьма успешно¹. Новая сложнорасчлененная реальность властно требовала и от личности Воловича творческого самоопределения, активной жизненной позиции, действенного противостояния человека напору среды, чуждой его родовой сущности.

Привлекая на помощь образную интерпретацию, можно предположить, что для Воловича вся сложность этого времени оказалась как бы свернутой в одном эпизоде, в одной встрече, случившейся в Средней Азии,— он в те, 1950-е годы много путешествовал. Здесь, в старом, пыльном городке жил человек, для которого оказался «открыт весь мир». Так позже вспоминал Волович о встрече в Бухаре с археологом Юреневым. Волею судьбы оказавшийся в Средней Азии, этот человек колоссальной эрудиции, владеющий несколькими европейскими и восточными языками, впервые открыл перед молодым художником мучительную сложность движения мирового художественного процесса как явления, удивительно ясно отражающего ситуации самой реальной действительности. Это был урок мужества, урок самостоятельности становления, активности творческой позиции. Стимул для огромной работоспособности.

Волович пошел путем, который выбрали многие из нынешнего среднего поколения художников в то время: восполнить

пробелы в образовании (Свердловское художественное училище он закончил в 1948 г. по классу живописи), обратившись к именам, несправедливо забытым историей искусства, реабилитируя потерянные было художественные традиции. Позже, более чем через десятилетие, бурное увлечение традициями в искусстве обернется у ряда мастеров, по замечанию Ю. Стернина, «потребительским отношением» к ним, а в художественной критике появится оценка произведений по распознаванию в них «музейных источников». Но пока в условиях бесконечных творческих дебатов Волович, как и многие художники, изучает искусство старых рисовальщиков и современную европейскую графику, работает в музеях, библиотеках, знакомится с восточной миниатюрой, китайской живописью, европейским средневековьем. Он самостоятельно занимается печатью. Бесконечные узкоцоховые поиски, которые он ведёт с большим упорством, «учат» его руки. И сегодня можно сказать, что он достиг завидного совершенства работы в материале.

Основным местом боев молодого художественного поколения стала плоскость. И иллюзорное, перспективно уходящее в глубину или на зрителя пространство, разрушающее фон или переднюю плоскость книжного листа (холста), — эти ясные границы условного художественного мира, задаваемые активной волей мастера, — и живой непосредственный натурный рисунок, и станковизм, и метод, с точки зрения графиков начала 1960-х годов, «чересчур большого», исключающего критическое отношение, доверия натуре, так легко, как показала недавняя практика искусства, оборачивающий подлинную реальность кажущейся, мнимой, — все это и многое другое, дискредитированное ремесленниками, было заострено молодыми в новой ситуации, в пылу полемики, до символов обезличивания художника. Оказывалось, в этой пространственной концепции художник как бы не доверяет себе: он подозревает творческую активность мироотношения в недозволенности, чувство «винтика» по отношению к целостному художественному организму тяготеет над ним, и его работа сводится к послушному, «зеркальному» следованию визуально воспринимаемому миру.

«Пластически» понимаемая плоскость стала тем кумиром, которому поклоняются художники, особенно «книжники».

Искусствоведение достаточно давно определяет своеобразие принципов построения пространства как одну из ведущих особенностей художественной модели той или иной эпохи. В художественной конструкции XX в.², в отличие от века XIX, «плоскость полотна (бумаги) не уничтожается иллюзорностью пространства». Художник «сознательно интерпретирует сцену как конструкцию, развертывающуюся из глубины листа к передней плоскости». «Свойства экрана (задней плоскости, фона. — О. У.) быть преградой для изображаемого пространства, за которой нет ничего и быть не может, преградой, от которой изображение

направлено к переднему плану — делает его самой характерной чертой художественной модели XX века». Таким образом, «...произведение приобретает форму изобразительного пласта, расположенного между передней плоскостью и плоскостью экрана и тяготеющего к нему». «Утверждение этой плоскости экрана в сущности выражает момент противостояния художника напору реальности...» как силы, как «агрессивной среды, направленной на личность художника», «требует кристаллизации его позиции в противовес этому потоку...»³.

Обусловленное социальными и художественными причинами новое соотношение между личностью художника, реальностью и художественной моделью, «опредмечиваемое» в произведении, оказалось созвучно тому чувству решительной переделки мира, которым было насыщено это время. Передать разверзшуюся сложность отношений человека и мира через систему сложных пространственных отношений, в напряжении и паузах, в перепадах, сбоях и победах силовых пространственных полей, а не в «элементарной» пространственности старой конструкции, не в физических действиях персонажей, минуя дискредитированную сюжетность, — такова установка молодого поколения. Но каких усилий стоило это завоевание; какие горизонты оно открывало, и какие потери в живом непосредственном ощущении мира, себя в мире оно, подчас, таило, потери, обретение которых в дальнейшем тоже окажется очень непростым.

Обладая высокой художественной интуицией, в этой ситуации Волович старался определить новое состояние человека в окружающей среде, по-своему стремясь к новой художественной системе. И тогда, в свете поисков, которые вело его поколение, и сейчас, спустя почти три десятилетия, его ранние работы радуют живой непосредственностью, напором исканий. Но «задним числом», зная почти классическую завершенность его листов середины 1960—1970-х годов, в теоретическом анализе, неизбежно выпрямляющем сложный процесс становления мироотношения художника, с необходимостью обнаруживает себя прежде скрытый за разнообразием возможностей тот его единственный путь, который поставил Воловича сегодня в ряд ведущих советских графиков. Вся его работа показывает, как преодолевалось сопротивление осваиваемой пространственной конструкции и как мучительно долго традиция прежнего мироотношения подстерегала его, толкая к давно готовым решениям. Так было в сериях рисунков и акварелей, привезенных из Риги, Таллина, с Камы. Так было и в детских книжках, оформленных им в эти годы.

Справедливость и объективность изложения биографии художника требует упомянуть о том, что новые работы, в которых он обратился к литературным образам, имеющим фольклорную основу, были встречены художественной критикой далеко не единодушно. Воловича упрекали в том, что он «взрослит» дет-

скую книгу. Это сейчас, на фоне неизмеримо возросшего уровня оформления детских изданий, можно сказать, что детская книга получалась у Воловича яркой и праздничной. Он не был безразличен к критике, но упорно не упрощал свои работы. Как и многие из его поколения, он отстаивал собственную позицию в искусстве в период, который самым содержанием своим был обязан отказу от «принципиальности», идущей на компромиссы. Скинув оковы нормативности, можно было дать волю своей природе.

Обратясь к сказке, а затем балладе, он объективировал столь близкую его самосознанию и так соответствующую этим литературным жанрам нерасчлененную целостность мира, построенного по мудрым и справедливым нравственным законам. Впрочем, он относился к тем молодым художникам, которые искали с книгой, с текстом, с читателем отношений более сложных, чем простое следование «по пятам» сюжета. Довольно быстро отказывается он от печальной традиции иллюстраций-вклеек, чужеродных организму книгу, от традиции натурального рисунка в пользу работы в материале — в пользу гравюры. Уже в предварительных набросках он непременно ищет такую пластическую форму, которая способна вызвать в душе читателя прежде всего общую эмоциональную атмосферу книги, раскрыть ее самобытность, национальный колорит, характерность. Тогда, как говорил Волович, «ощущение пойдет за ощущением», «здесь-то и может обнажиться глубина произведения». Но не от всего можно так быстро отказаться. И он, действительно, не был последователен в освоении новой для него системы, в каждой книге он делал свои открытия, искал свои приемы, часто отрицающие прежние.

В истории калифа, обращенного волей злого колдуна в аиста, оформленной Воловичем в 1960 г., шум, знойное солнце, острую характерность восточной улицы художник неторопливо распластывает снизу вверх по белой плоскости книжной страницы. Он справляется с особенностями ее визуального восприятия. Цветом или ракурсным построением возбуждает пространственное поле на переднем плане. Но тут же, словно спохватившись, погасит его, введя белое, чтобы сохранить определенность первой плоскости, условность создаваемого им художественного мира. Он находит упругие, плотные по фактуре линии, дающие спокойные плоскостные цветовые пятна. Середину книжного листа, которая всегда воспринимается отвлеченнее от плоскости, отпускает, моделирует глубже, весомей с помощью более смелых ракурсов и пластически выразительного пятна. Но и здесь до объема не доведет и упорно погасит лишнюю пластическую напряженность, вновь введя белое. Наконец, на самом дальнем верхнем плане он ослабит цветное пятно до свободного контурного росчерка, впустив белое внутрь изображения, словно оно выгорело на ярком южном солнце. Так, упорно раз-

бавляя плотный цвет, Волович тормозит пространственное напряжение. Движение в глубину становится ленивым, плавным, под стать знойному дню, и превращается в характеристику колорита, самобытности Востока. Изображение не проходит сквозь плоскость страницы в иллюзорное пространство, и традиционная перспективная схема оказывается разбитой. Белая плоскость книжного листа торжествует как самостоятельное в своем бытии пространство, правда, пока лишенное сложности томящихся в нем сопряжений. Но упоение появляющейся творческой свободой завораживает, и художник слишком смело строит композиции как фрагментарные, лишая иллюстрации полей, резко приближая фигуры к кромке первого плана, агрессивно обрезая их краем книжного листа. В результате передняя плоскость приобретает подчас неоправданную пассивность. Художественное пространство книжной иллюстрации теряет герметичность, персонажи оказываются как бы вываливающимися за переднюю плоскость. Традиционный «принцип двери», как будто успешно преодоленный им, напоминает о себе в такой неожиданной форме. А это грозит потерей чувства «книжности» (так, как оно понималось в то время). Только отсутствие перенапряжения в изображении, ослабление его в точке поворота движения назад, сведение всех пространственных отношений к лениво-певучему ритму, которому не требуется жесткого предела, спасает здесь Воловича и сохраняет видимость ненарушенной целостности художественной конструкции.

Работая над чешской сказкой «Пастух и рыцарь» (1961), он стремится избежать почти всякой пространственности, даже той, которую нашел в оформлении предыдущей книги, вошедшей, кстати, в число лучших советских книг года. В решении обложки он добивается строго плоскостного построения. В основе листа лежит элементарный контраст локальных цветов: черного и красного. На красном фоне, как бы врезаны в него черные металлические флюгеры в форме боевых штандартов, химер, драконов, всадника в рыцарском облачении. Красный фон и черное изображение почти равны по площади, возникает чувство, будто они постоянно меняются местами. И лишь название сказки, построенное из объемно-пространственных литер, возбуждает глубину. Но и в этом издании половинчатость его успехов обнаруживается сразу, как только открыта книга. Шесть цветных иллюстраций и несколько полуполосных черно-белых рисунков, выполненных в несопрягаемых пространственных системах, нарушают художественное единство книги. В рисунке он доверчив к натуре, он иллюстрирует конкретные сюжетные действия. В цветных иллюстрациях он создает ассоциативный мир. Сцены из рыцарского «кодекса чести», которые он здесь изображает, вполне возможны, но не имеют точных аналогов в тексте и обращаются скорее к эмоциональной памяти читателя. Художник изменяет масштабы, снимает плотность и

весомость цвета. Используя пластическую произвольность линии гравюры на картоне, он уплощает объемы, дематериализуя их, сводя к орнаментальному ритму.

В «Мансийских сказках» (1960) как будто возникает ненавидимый молодым графикам 1960-х годов призрак так называемой «живописности». Текучая фактура влажного воздуха, мерцание кажущихся световых рефлексов на тяжелом снегу, мягкая свободная линия с нарочитыми помарками и неровностями, сгущающаяся в тяжело осевшую, как подтаявший снег, фигуру оленевода или растворяющаяся в вибрации воздушной перспективы до контурного рисунка в очертаниях оленей,— собранные вместе, эти, казалось бы, «неграфические» приемы как будто нарочно должны помешать торжеству книжной плоскости и, опустив пространство глубже текстовой полосы, увести его настолько, что вернуться назад к передней плоскости не удастся никакими, даже самыми изобретательными приемами. Но в том-то и секрет, что изображение, составленное из подвижных, прерывистых, зернистых по фактуре линий и пятен, «впускающих» белизну в самую свою структуру, погружается в белое пространство страницы как в воздушную атмосферу. Последняя растворяет в себе излишнюю пространственную заряженность. Такие иллюстрации свободно входят в общий пространственный строй белого листа, органично сливаясь с ним. Вот откуда, по-видимому, состояние душевной просветленности, которое так покоряет в данной серии. Но и эта, обретенная трудом, пространственная система оказывается недолговечной, а вместе с ней пока недолговечна и техника гравюры на картоне с богатой фактурой и приглушенным цветовым эффектом, воспринимаемая художником слишком мягкой и текучей для сосредоточенных отношений художественной системы, которую он осваивал.

В решении научно-популярной книги З. Шукстовой «Звездное небо» (1962) Волович восстанавливает чисто гравюрные приемы. Шмуцтитул к главе «Атмосфера и небо». Первый план — раскрытый фолиант. Пространство в сильном ракурсе уходит в глубину. Его движение надо остановить, оборвать, и художник грубо, резко прижимает его к плоскости черным контуром. Второй план — фигура воинствующего монаха в клобуке (кстати, одно из первых изображений обезличенного человека). Пространство барельефное — каждый элемент объема промоделирован белым штрихом — прижато к белому фону все тем же черным контуром. Следующий план — орбита спутника. Начинаясь как черное на белом, переворачиваясь в белое на черном, пластически разрабатываемая линия будит в элементарном плоскостном цветовом контрасте пространство, концентрирующееся в вещи — объемно моделированном теле спутника. Это пространство надо притушить, возвратить к элементарной плоскостности в краях листа. И тогда тонкий белый штрих звезд,

разбивающий объем до плоских осколков в верхней части листа, текст из плоско построенных профильных литер в белом пространстве внизу восстанавливают незыблемость плоскости.

Найденные здесь приемы оказываются понятыми все же излишне прямолинейно. Старательность и нарочитая заданность, с какой художник использует их, свидетельствуют об ученическом, все-таки формальном подходе к пространственной конструкции. Более того, при малейшей трансформации ее (например, большая напряженность изобразительного пласта) система теряет органичность и оборачивается внешним декоративизмом. Так случилось в серии иллюстраций к книге «Побежденный кит» (1963). В оформлении этой ненецкой сказки о борьбе человека и природы Волович в общем-то преодолевает привычную пассивность собственного мироотношения. И все же, как неровен он в этой работе, относимой критиками к наиболее законченным и зрелым его вещам.

Как будто без видимого усилия от плана к плану, скачками развивается пространство в глубину в листе «Много в море разных зверей,—думает Вай». В самом изобразительном мотиве Волович удачно находит общую силуэтность. Но как непостижимо трудно ему вернуться назад, к передней плоскости, чтобы глубина не стала иллюзорным прорывом. Он не может перевести в элементарный плоскостный черно-белый контраст буйство потока солнечных лучей, прорвавшихся сквозь полярную ночь, т.е. зафиксировать еще одну плоскость — фон, ограничивающий изображение сзади. Кажется, все было для этого: движение в глубину, просчитанное промежуточными, развивающимися параллельно зрителю планами (фигура Вая и берег моря, море с играющими рыбами... и даже пятно надписи — белый шрифт на черном фоне, ограничивающее изображение спереди). Но к третьему плану характер штриха неожиданно всколыхнул фактуру — плотность, материальность светового потока. Напряженность гравюрного поля тотчас возросла, и художественная система вышла из повиновения. В прорвавшемся световом потоке напряженно моделируется любой объем (летающие птицы). Предмет не подчиняется художнику, он принадлежит среде, энергично прорывающейся из глубины. Волович старается погасить эту излишнюю напряженность с помощью поставленных препятствий (лук), постепенно отказывая пространству в предметности, и даже решается на крайнюю меру — на разрыв рамы изображения, в надежде, что выход в пространство книжной страницы придаст художественной модели равновесие. Но этот прием остается вынужденной мерой, а не результатом органичного развития системы, ибо белое внутри изображения и за рамкой его — два разных, несопрягаемых белых. Внутри — как цвет, вне — как свойство пластической плоскости листа. То, что удалось в гравюрах на картоне для «Мансийских сказов», здесь чужеродно. Это белое никогда не

проникнет сквозь плотность цветowych пятен линогравюры и не поглотит избыточное напряжение объемов.

Об известной формальности в трактовке найденного приема свидетельствует и тот факт, что разрыв рамы Волович повторяет во всех листах серии независимо от степени напряженности изобразительного пласта. Лист «Со всего стойбища люди собрались» построен на плоском черно-белом контрасте, но как по-иному этот эффект, зафиксировавший прежде всего фон, разыгрывается здесь. Напряженный контраст фона переведен в плоский орнаментальный узор облаков к краям листа. Изображение развивается от фона вначале большими плоскими черными массами (фигура Бая), затем художник разбивает их белым штрихом орнамента инкрустированных мехом одежд (фигуры старика, ребенка). Появление черной надписи, совпадающей с передней плоскостью, отвечает контрасту фона. Изображение, таким образом, оказывается замкнутым. В нем слыты воля художника и саморазвитие системы. Но появление и здесь разорванной рамы переводит органично развивающуюся пространственную концепцию в сумму неких формальных приемов.

Анализ оформления книги П. Бажова «Малахитовая шкатулка» (1963) стоит несколько особняком во всех работах, посвященных творчеству Воловича. Отмечая «плоскостное, по большей части не свойственное Воловичу решение рисунков,— он хочет передать ощущение узора, лишенного пространственной измерения»⁴ (т.е. узора уральских камней), обнаруживая влияние литовской графики, авторы останавливают внимание преимущественно на цветных полосных иллюстрациях, в которых гиперболизировано романтическое начало сказов. Нельзя не согласиться, что орнаментальная организация плоскости в них сводит многообразные пространственные сопряжения к одному типу, лишает художника возможности обнаружить подлинную сложность функционирования изображения в пространственной структуре. Она придает пространственному полю некий равномерно распределенный эмоциональный заряд. Видимо, в орнаментальной структуре вообще существуют и драматические натяжения, но по крайней мере здесь их обнаружить художнику не удастся (хотя отдельные листы и не лишены обаяния, например, иллюстрация к «Золотому волосу»). В этом, безусловно, сказывается менее обостренное ощущение сложной реальности, чем то, которое предлагает П. Бажов.

Нельзя, однако, не заметить, что небольшие черно-белые гравюры, играющие роль заставок, в которые вынесены бытовые, социальные сцены, он организует совсем по иному принципу, чем цветные листы. Это принцип рельефного построения пространства, напоминающий деревянную резьбу. Кстати, именно барельефное пространство станет ведущим в работе, блистательно открывающей его период зрелости. Любопытна за-

ставка к «Огневушке-поскакушке», где разыгрывается мотив органного потока солнечных лучей, роковой для «Побежденного кита». Черно-белый контраст потока ослаблен уже в самом эпицентре, лишен плотности фактуры, приторможен препятствием (ручка ковша) и для большей верности переведен в орнаментальный завиток: незатейливую ромашку, создающую встречное потоку движение. Теперь даже самый сильный ракурс — почти иллюзорно уходящее в глубину топорщице — не в силах противостоять обратному «счету» пространства.

Таким образом, как ни старается Волович овладеть новой художественной системой в полноте и богатстве ее возможностей, сделать ему это пока не удастся. В соответствии с установкой системы он стремится отойти от «элементарной» целостности отношений «человек — мир». Он справедливо ищет сложности, расчлененности — в отношениях с образами литературного мира, в противопоставлении способов моделирования, цветных и черно-белых решений, иногда техник исполнения, надеясь на стыке этих противоположностей обнаружить то скрытое противоречие, которое будет способно развернуться в столь необходимую ему целостную гибкую модель. Он упорно ищет противоречие во всем, кроме последовательного проведения принципа многозначной сложности отношений художника, реальности и художественной системы, принципа, который в конечном счете, по-видимому, и определяет органичность овладения ею. Он «трансформирует» реальность, но не чувствует себя ей противопоставленным. Мысленный образ, общий изобразительный мотив, созданный по координатам нерасчлененной целостности состояния человека в мире, он помещает в осваиваемую пространственную среду, построенную по координатам активного противостояния художнику. И тогда найденные противоположности оборачиваются простыми различиями, параллельным сосуществованием в одной книге различных черт художественной конструкции. Иными словами, овладевая новой пространственной системой как соответствующей современному представлению об изобразительной культуре книги, он не может уловить то мироотношение, те художественные проблемы, которые задаются ею. Он пробует решать в ее пределах задачи несвойственные, в известной мере, «запретные» для нее, и таким образом обрести долгожданный, свой творческий почерк.

Но, как было показано выше, этот путь не оказался плодотворным. Если создавать действительно сложные пространственные построения, тогда состояние человека в моделируемом художественном мире неизбежно обретает многозначность, порой парадоксальность. Нерасчлененная же целостность отношений «человек — мир» необходимо ведет к значительному упрощению пространственных отношений, на которые «запрограммирована» система, сведению их к элементарной плоскости, т. е. к лишению ее богатства и полноты возможностей. Создать

же плодотворный вариант данной художественной модели, в котором бы органично соединились сложность пространства и простая нерасчлененная целостность отношений человека и мира, оказывалось невозможным. Это подтверждается прежде всего теми изобретательными приемами, которыми художник как бы «защищает» осваиваемую систему или спасает органичность, последовательность своего мироощущения. Уже само появление этих вынужденных мер ставит мироотношение в неблагоприятные испытания и может предвещать утрату его целостности, непротиворечивости. С другой стороны, сами эти приемы ломают изнутри синкретизм в отношении художника к миру.

Таким образом, из практики освоения Воловичем новой художественной системы напрашивается один вывод: он воспринимает ее пространственные отношения как сумму формальных приемов, сохраняющих цельность плоскости листа и придающих ей пластичность. Пластичная плоскость как основа новой художественной конструкции, а не новой художественной концепции.

Освоение пространственной системы шло, однако, параллельно становлению духовного мира художника. Конструируемая по логике своих законов, художественная система «вела» не только его руку, она не могла не корректировать и его личность. Кто знает, как справился бы Волович со своим мироотношением, не иди он навстречу системе, откristаллизованной опытом художественных поколений. Эта новая пространственная среда при прочих благоприятных условиях сама способствовала выведению художника к многозначной сложности состояния человека в современном мире. Он ошутит всем существом своим художественное пространство, а вместе с ним и реальность данной художественной модели как сложно сопряженные, стремящиеся подчас подчинить себе и его. И художник может (должен!) остановить и преобразовать в своем листе это нашествие. Он должен доказать возможность победы над черствой холодной средой, а если это не удастся, то возможность (необходимость!) в любых условиях сохранять верность себе, преданность той человечности, которая с таким трудом обреталась в ходе эволюции человечества.

Его позиция более не останется пассивно-созерцательной. Он выйдет к своим темам, своим образам. Он поймет поток реальности как агрессивный. Он увидит опасность наивного простодушия, пагубность неосознанной доверчивости и перенесет свою позицию на всю художественную систему, которой овладевал. Так гражданская ответственность войдет в саму структуру его листов. Так отдельные художественные приемы сольются в художественную концепцию, и тогда сразу качественно вырастет мироотношение художника.

Этот этап открывают листы к шотландской балладе Р. Стивенсона в переводе С. Маршака «Вересковый мед» (1965), выполненные для Международной выставки искусства книги в

Лейпциге и удостоенные там серебряной награды. Новая работа действительно поражает органичностью и последовательностью разработки характера пластичной плоскости. В сравнительно однородной, как будто бесстрастной массе белого он умело создает разные пространственные натяжения. Эта среда из белого цвета, лишенная конкретных качественных признаков, специально им никак не моделируется, не рождает ту или иную изобразительную форму. Само изображение (предмет, человек) как будто возбуждает вокруг себя то или иное качество среды.

Разворот первый, левая полоса. Прихотливо изогнут орнамент из цветущего зеленого вереска, кокетливо вплетаются в него красные фигурки медоваров. Трогателен мир пиктов. Ни малейшей тени напряжения в отношениях белого фона и изображения. Под рукой художника этот мир развивается как арабесковая композиция. Орнаментальные изобразительные формы любовно komponуются с прозрачной полосой шрифтового набора, и обе легко и простодушно погружаются в чистоту и беззаботность белого пространства. Правая полоса. Мрачно, в неумолимо жестком ритме через моря и скалы направлена на этот мир беда с каменными глазами и каменным сердцем. Качественно изменилось натяжение белого пространственного поля. Оно напряженно всколыхнулось под тяжестью барельефного изображения корабля с шотландскими воинами. Плоскость фона тут же укрепилась, стала активнее, плотнее. Барельеф опирается на плоскость как на стену, но не растворяется, а противостоит ей. Статичная тяжелая изобразительная масса вошла в общий пространственный строй листов, настойчиво и методично накладывая отношения господства и подчинения, насилия и покорности. У этого изображения еще нет животной приспособляемости к среде, оно не выходит из фона и не погружается в него, а значит, как будто не манипулирует фоном. Белое в глубине наглухо закрыто для него. В этих пока элементарных сопряжениях таятся грозные взаимодействия. Так отношения изображения и фона становятся качественной характеристикой образов. «Цветы, в которые брошен камень» — в этом противопоставлении первого разворота предчувствие драмы.

Заявленные в листах, открывающих иллюстративную серию, типы пространственных отношений почти не меняются от разворота к развороту по мере развития действия баллады — в логике художественной модели эти отношения среды и изображения обретают качества данности, предустановленности, хотя в каждом листе они «развертываются» по-своему.

Во втором развороте — «Нашествие шотландцев» — нет ни одного красного пятна. Черно-белое изображение приблизилось вплотную к нижнему краю листа, полонив весь разворот. Объем обретает силы горельефа (справа внизу) и, словно от тяжести, перенапряжения «взрывается»: мощные осколки горельефа тя-

желыми черными птицами разлетаются из единого центра к периферии листа влево направленным потоком, туда, где на предыдущем развороте так беззаботно рос вереск. Так, доведя изображение до предельного объема, художник гасит его вначале до барельефа, а затем, ближе к левому краю листа, до плоского силуэтного пятна, утверждая при этом победу плотности, неприступности фона. Правда, нельзя не заметить, что в данной системе подобные предосторожности излишни. Изображение свободно живет на странице, оно опирается на нее, нигде не опускаясь в белое ни на йоту. Плоскость здесь особенно тщательно укреплена, как непроницаемая крепость, недоступная агрессии изображения. А используемый прием — это прежде всего свидетельство овладения культурой книги, не случайно он сразу вызывает в памяти «двигательную плоскость» В. Фаворского. Третий разворот — «Шотландский король и старик-медовар». Художественная модель как бы «перевернулась». Формы левой полосы первого разворота разрушены, их осколки отброшены за ее пределы далеко вправо. Их место заняла иная форма и сразу переорганизовала лист. Как хрупкий осколок орнаментального пространства — старый горбатый карлик. Слева, на всю страницу — огромная серая масса, нависшая над ним. Суров, как серые скалы Шотландии, гневен шотландский король. Беззащитна ветка цветущего справа вереска. Сильна по форме, агрессивна к фону маска. Воробьиный голосок карлика и язык каменного меча. Этот разворот можно было бы назвать диалогом двух пространственных форм. Последний лист — «Уходящие шотландские воины». До плоского рельефа на левой полосе волей художника ослаблено черно-белое изображение. Склонили головы шотландские воины. Правая полоса свободна от текста. Художник тревожит в белом как призрак, как грезу лишь беззащитную арабеску вереска. Хрупкий, прозрачный, живой тоненький росточек неумолимо тянется вверх над морем зла. В этом пластическом мотиве — пафос нового мироотношения художника.

Следуя логике освоенной художественной концепции, Волович отказывается от персонализированной характеристики героев. Таковы прежде всего фигуры шотландских воинов — символ обезличивающей, уничтожающей человека силы. Но среди изображений нет и портретов медоваров. Формулировка всех образов доведена до символа. Весьма специфична в данной пространственной системе концепция предмета. Предмет: ветка вереска, маска, рогатый шлем — существует сам по себе, обособленно от других изобразительных элементов модели. Можно с уверенностью сказать, что и он становится символом, знаком. Как будто иллюстрируя движение сюжета, Волович в то же время отказывается и от каких-либо конкретно-исторических национальных примет в costume, быте, предмете, ограничиваясь лишь самым общим абрисом их, уходя даже от подо-

бия разнообразных фактур. Хотя соблазн, видимо, был велик: в записных книжках художника стали появляться тщательно зарисованные подлинные древние и средневековые предметы, геральдика, оружие, украшения и т. д. Но... художник вводил подлинную красивую, сложную по форме вещь в свою модель, и она выглядела здесь искусственно внесенным, украшательским элементом. Этим листам был необходим лишь знак вещи. Так освоенная пространственная концепция, обезличивая конкретные признаки эпохи, уводила в мир вне времени к проблемам, которые и сегодня лихорадят человечество.

И к каким бы темам в дальнейшем ни обращался Волович, в его графику отныне всегда будут введены социальные конфликты своего времени. Можно наверняка сказать, что в его листах, как, впрочем, в работах всякого подлинно талантливого зрелого мастера, свернут ответ его современников на традиционные вопросы человечества: «Кто мы? откуда? куда идем?»

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Павловский Б. В. Художники Свердловска. Л., 1960, с. 92.

² Здесь и в дальнейшем мы исходим из методологических принципов и содержательной интерпретации пространственной системы искусства XX в., изложенной Р. Б. Климовым в статьях «Заметки о Фаворском» (В кн.: Советское искусствознание' 74. М., 1975; Советское искусствознание' 75. М., 1976).

³ Климов Р. Б. Заметки о Фаворском.— В кн.: Советское искусствознание' 74, с. 203—204.

⁴ Воронова О. Виталий Волович: книжная графика. М., 1973, с. 24.